

“EN CHILE” *ARS NARRATIVA DE AZUL...* DE RUBÉN DARÍO

POR

JORGE ALBERTO PÉREZ
Coastal Carolina University

*Pido
no la iluminación:
abrir los ojos
mirar; tocar al mundo
con mirada de sol que se retira...*

Octavio Paz

Cuando a mediados de 1887 Rubén Darío seleccionaba, de los textos que había publicado en Chile hasta el momento, aquéllos que conformarían su *Azul...*, no sólo llevaba a cabo un severo trabajo de lectura –en el que muchos de sus textos, con ser de lo mejor de su pluma, no lograrían pasar por el tamiz de su rigurosa malla crítica– sino también una labor de compaginación en cuya estrategia textual el orden cronológico o formal era lo que menos le importaba. Su enunciado proponía una concepción inusitada sobre el hecho de la escritura frente a toda una historia literaria, a la vez que una crítica a la crítica de esa misma tradición.

Durante la segunda mitad del siglo XIX, la pérdida de toda certeza en el reino de la ambigüedad y la percepción textual volviéndose inexacta y discutible estaban presidiendo ya la estética y la crítica modernas.¹ La fuerza creadora de escrituras tan personales y críticas ponían en duda las “conclusiones” derivadas del peso de una historia que informaba de productos literarios más o menos “acabados”. Frente a la homogeneidad imperante se levantaban las *diferencias* desde diversos ángulos. Frente a la finitud del texto irrumpía la supresión de todo límite y la apertura a nuevas lejanías semánticas cuyos alcances aún continuaban siendo objeto de los métodos

¹ Todo texto literario, dice Julia Kristeva refiriéndose a la producción textual de la segunda mitad del siglo XIX, “puede ser considerado como productividad. Ahora bien, la historia literaria, desde finales del siglo XIX ofrece textos modernos que, en sus propias estructuras, se piensan como producción irreductible a la representación (Joyce, Mallarmé, Lautremont, Roussel). Así, una semiótica de la producción debe abordar esos textos justamente para alcanzar una práctica escritural vuelta hacia su producción a un pensamiento científico a la búsqueda de su producción” (53).

teóricos de análisis y cuyas contribuciones han sido imprescindibles para valorar, en un texto como *Azul...*, por un lado, sus disposiciones escriturales estratégicas, su *fuerza* de dislocación² que tornó inaprensible el sistema de su *poética*, y por el otro, cuestionar al mismo tiempo buena parte de la cadena de lecturas críticas establecidas por la historia literaria, en muchas de las cuales hemos encontrado estigmatizaciones concluyentes sobre *Azul...*³

Cabe preguntarse qué propósito animó a Darío, en la preparación de su volumen, al ubicar una sección como “En Chile” antecedida por otra titulada “Cuentos en prosa” y sucedida por la de “El año lírico”, compuesta por cuatro composiciones que, por su dosis de programática narrativa, bien podrían denominarse “Cuentos en verso”. Este orden puede ser derivado de una concepción del texto que Darío entendía como de un trabajo productivo transgresivo deliberadamente llevado a los límites del extrañamiento.

Partiendo de este ordenamiento de lecturas, estas notas tienen por objeto mostrar la narrativa de “En Chile”, compuesta del “Album porteño” y el “Album santiagués”, como ejes que se esparcen y re-envían su sentido a la totalidad del libro para configurarse casi en la norma, la preceptiva de su búsqueda, de su diferencia, y presidir la poética del libro. El texto que Darío estaba formulando es el que Julia Kristeva entiende como el de “la especificidad del trabajo en la lengua [...] lo que ésta tiene de más extraño; lo que la cuestiona, lo que la cambia, lo que la despega de su inconsciente y del automatismo de su desenvolvimiento habitual” (8-9). Así, Darío quiso darle a “En Chile” un lugar céntrico entre las secciones del texto, para desplegar, a escala de la totalidad del libro, su concepción de la escritura como trabajo en su propio hacer, que remite a su proceso, a su búsqueda textual, hacia su discursividad renovadora. Esta idea de la escritura, que Kristeva entiende como el texto en su productividad (53), es una de las médulas discursivas de “En Chile”,⁴ que ocupa el objetivo cardinal de este trabajo, cuyo sustrato crítico lo

² El término *fuerza* referido a *Azul...* como texto-ruptura lo empleamos aquí con el sentido que tiene para Derrida, quien considera que se requiere de “*cierta* organización (cursivas del autor), una cierta disposición *estratégica* que, dentro del campo de sus poderes propios, volviendo contra él sus propias *estratagemas*, produzcan una fuerza de dislocación que se propague a través de todo el sistema [...] La fuerza de la obra, la fuerza del genio, la fuerza, también, de aquello que engendra en general, es lo que resiste a la metáfora geométrica y es el objeto propio de la crítica literaria” (33).

³ Entre estas estigmatizaciones es oportuno mencionar las iniciales y consagatorias de Juan Valera, que darían lugar a una orientación esteticista en la crítica de *Azul...* Entre las etiquetas usadas destacan la de “galicismo mental” y la de que “es obra de artista, obra de pasatiempo, de mera imaginación” y que si había pensamientos del autor éstos no eran “ni muy edificantes ni muy consoladores” (201-2).

⁴ El ordenamiento cuidadoso con que Darío preparaba las ediciones de sus libros ha sido destacado por muchos críticos. Por ejemplo Fidel Coloma señala que la colocación que Darío hizo de los cuentos de *Azul...*, lejos de seguir una secuencia cronológica, sigue un orden que obedece a sutiles normas de oposición. Resalta el hecho de que “Palomas blancas y garzas morenas” cierre la primera edición

apoyan conceptos de algunos teóricos de la poética y la semiótica como Ricardou, Derrida, Kristeva y Eco. La otra médula discursiva de esta sección céntrica es la que Darío se propuso como una estética de las correspondencias, algunas de cuyas fuentes intertextuales sinestésicas han sido las venecianas y clásicas (Bassano, Valerio Flaco, Teócrito) ofrecidas por Arturo Marasso, por una parte (365-7), y la de la actitud impresionista en la narrativa dariana analizada detenidamente por Rudolf Köhler.

De modo que, partiendo de estos dos propósitos discursivos esenciales que Darío tenía en mente, el término *ars* que despliega el título de este trabajo, lo entendemos no sólo en el sentido de *preceptividad* discurrante en el hacer creativo, sino en el de *autorreflexividad* del propio texto leyéndose a sí mismo, el proceso de escritura hablando de sí mismo. O sea, no es el texto en el que “la escritura está subordinada a la aventura”, para usar las palabras de Jean Ricardou, sino el discurso en el que “la aventura está subordinada a la escritura” (citado por Rojas, 98).

El proceso escritural de los dos “álbumes” expande las connotaciones contextuales de uno y otro a la totalidad de *Azul...* Esa es la función conferida a su ubicación céntrica. En su relieve general esta distribución seccional denota una red en cuyas interconexiones cada detalle temático re-envía o tiene presencia en los demás, hacia una totalidad del sentido que la crítica ha venido aportando en la historia de lecturas del polisémico *Azul...* En su lectura, el punto de llegada discursiva parece no asomar. La fuga constante de lo definido y determinado es la fuerza del texto resistiéndose a toda lógica de visión de orden y univocidad. Su constante discontinuidad y experimentalidad, así como su ausencia de fijeza y estatismo semántico, hacen de *Azul...* un paradigma de lo que Umberto Eco denomina *obra en movimiento*—como uno de los conceptos básicos de su formulación de poética de *obra abierta*—, en que el sentido del texto se despliega en continua resemantización a través de una serie ilimitada de lecturas (75).

de *Azul...* como “una especie de suma, de culminación” (Coloma 24-5). Hugo Achúgar ha señalado, por su parte, que el hecho de que “El fardo” esté precedido por “La ninfa” y seguido por “El velo de la reyna Mab” lo incluye en un discurso de orden no cronológico que tiene valor semántico (Achugar 872-3). Pedro Lastra, igualmente, ha insistido en la coherencia que muestra la secuencia de los ensayos que componen la galería de *Los raros*. Aborda la dimensión que adquiere el hecho muy intencionado de que el ensayo sobre Max Nordau preceda al estudio sobre Ibsen en la segunda edición preparada por Darío en 1905. Ajuste que, de acuerdo con Lastra, parece responder al mismo propósito que lo llevó a colocar el poema “¡Torres de Dios! ¡Poetas!” después de “A Roosevelt” en *Cantos de vida y esperanza* (también de 1905). De lo apuntado por Lastra podemos desprender que si bien Darío dejó la preparación de *Cantos de vida y esperanza* en su mayor parte al cuidado de Juan Ramón Jiménez, como lo ha abordado José María Martínez (218-19), es a Darío a quien parece corresponderle este ordenamiento temático de su *plaque*.

La preparación consciente con que Darío organizaba su texto apuntaba a una riqueza de implicaciones que su desparramada heterogeneidad habría de constelar de lecturas igualmente heterogéneas. Una fuerza de equivocidad en que su sentido significado remitía a significar nuevamente, a buscar el sentido del sentido ya percibido, sentido significado a volverse sin tregua contra sí mismo.⁵ Este propósito de dispersión y transgresión habría de conducir a la anulación del trayecto histórico de los géneros literarios. Podría decirse que su autor buscaba la propia irrealización de *Azul...* como *libro*, estremeciendo categorías como la de *unidad*, uno de los componentes básicos de lo que hasta el momento se entendía como tal. Preparó su *libro* para que el lector no lo encontrara un libro.⁶ “El libro *Azul...* no es en realidad un libro”, diría un destinatario inicial como Juan Valera, “es un folleto de 132 páginas; pero tan lleno de cosas [...] que da no poco en qué pensar” (197).

Nuevas lecturas críticas (Salomon, Rama, Jitrik) han abierto perspectivas interpretativas distintas a la percepción tradicional de *Azul...* que dominó en buena parte del siglo xx. Así, el relato “En Chile” encuentra paso para lo que realmente quiere significar. En el primer trazado del “Álbum porteño”, “En busca de cuadros”, el poeta incorregible, Ricardo, “sin pinceles, sin papel, sin lápiz” *sube* al cerro *Alegre* en *busca* de impresiones y de cuadros. El narrador nos sitúa en un ambiente de distancia y altura suficientemente diferenciadora del escenario de agitaciones, turbulencias y transacciones del que se aleja Ricardo. La búsqueda de la *altura* y la *alegría*, como sugiere el texto, será la antesala del episodio del *decir*, un ascenso especial para un proceso escritural. Mientras Ricardo va *subiendo* el cerro....

Abajo estaban las techumbres de Valparaíso que hace transacciones, que anda a pie como una ráfaga, que puebla los almacenes e invade los bancos, que viste por la mañana de terno crema o plomizo a cuadros con sombrero de paño, y por

⁵ “Ocultar el sentido”, apunta Derrida, “en el acto mismo en que se lo descubre. *Comprender* [cursiva del autor] la estructura de un devenir, la forma de una fuerza, perder el sentido ganándolo. El sentido del devenir y de la fuerza, en su pura y propia cualidad, es el proceso del comienzo y el fin, la paz de un espectáculo, horizonte o rostro. En ese reposo y en esa paz, la cualidad del devenir y la fuerza está ofuscada por el sentido mismo. El sentido del sentido es apolíneo por todo lo que se muestra en él” (42).

⁶ Iván Uriarte ha destacado el parentesco de este libro con la concepción mallarmeana del *libro*, y sitúa a *Azul...* como profundo vaso comunicante con las refinadas ideas de Mallarmé (183). La observación de Uriarte nos parece acertada, aunque no hay documentación conocida que demuestre el conocimiento de Darío sobre la obra de Mallarmé cuando preparaba su *Azul...* Edwin K. Mapes no menciona a Mallarmé en su metódica investigación *L'influence française dans l'œuvre de Rubén Darío*. Tampoco es mencionado por Charles Watland en su acucioso trabajo sobre la formación literaria de Darío hasta su período chileno. Arturo Marasso, en su exhaustiva investigación sobre las intertextualidades de la poética dariana, tampoco cita a Mallarmé entre las fuentes de *Azul...*

la noche bulle en la calle del cabo con lustrosos sombreros de copa, abrigo al brazo y guantes amarillos, viendo a la luz de las vidrieras los lindos rostros de las mujeres que pasan. (288)⁷

La búsqueda de Ricardo corresponde a una necesidad imperativa de decir. El cambio de *sitio* supone la emergencia de un discurso de relieve inaugural en absoluta libertad de decir. Un lenguaje que difiera del lenguaje-mundo dejado allá abajo, fundado en relaciones evidentes tenidas hasta entonces como hermosas. La altura es avivamiento de la imaginación hacia la tarea inventora de una poética del asombro.

En este relato inicial encontramos definidos ya los dos espacios configurados como escenarios de fondo sobre los que va a girar el variable imaginario de *Azul...*: el de la ciudad y sus marginalidades inherentes al tráfico de intercambios y transacciones comerciales, escenario recorrido por la galería del “Álbum santiagués”, y el del retiro, imaginado o natural, siempre de espacios halagadores, de individualidad y autonomía, el espacio del “reino interior”, cuyo variable trazado discurre en las telas del “Álbum porteño”. Una comparación detenida conduce a observar que la pureza natural de cada cuadro del “Álbum porteño” encuentra dibujada su artificial contraparte urbana en el “Álbum santiagués”. Mientras en la “Acuarela” del “Álbum porteño”, por ejemplo, la belleza pura y virginal de la humilde joven quinceañera armoniza con la pureza de la naturaleza, en la “Acuarela” del “Álbum santiagués” se nos describen carruajes de mujeres de apariencias variablemente encantadoras y “reclinadas como odaliscas, erguidas como reinas, las mujeres rubias de los ojos soñadores, las que tienen cabelleras negras y rostros pálidos, las rosadas adolescentes que ríen con alegría de pájaro primaveral; bellezas lánguidas, hermosuras audaces, castos lirios albos y tentaciones ardientes” (296).

Estas mujeres contrastan a su vez con la mujer de “La virgen de la paloma” del “Álbum porteño”, cuyo estado de pureza natural no es el de la virginidad de la quinceañera, sino el de la maternidad de “una mujer pálida, augusta, madre con un niño tierno y risueño [...] como una María llena de gracia, irradiando la luz de un candor inefable” (293). Y esta espiritualizada mujer tiene su contraparte en la dama del *teatri mundi* de “Un retrato de Watteau” del “Álbum santiagués”. Frente a “los misterios de un tocador, [...] la marquesa contemporánea de Madame de Maintenon, solitaria en su gabinete, da las últimas manos a su tocado” (297). La inocencia de la joven pura y virginal y la candidez de la virgen se tornan en el “Álbum santiagués” en (nótese las reminiscencias de la marquesa Eulalia de “Era

⁷ Todas las citas de *Azul...* proceden de la valiosa edición preparada por Julio Saavedra Molina y Edwin K. Mapes.

un aire suave”) “una sonrisa enigmática de esfinge, quizá un recuerdo del amor galante, del madrigal recitado junto al tapiz de figuras pastoriles y mitológicas, o del beso a furto, tras la estatua de algún silvano, en la penumbra” (298).

En el “Álbum santiagués” es notorio que en la selección de detalles en las descripciones de las damas no destaquen los atributos naturales de la belleza y hermosura femenina—como es frecuente en las descripciones de la galería porteña—, sino los de su atuendo, en la correspondencia de cosas y retoques en que la individualidad es repellada por el afeite y el artificio y presentada fragmentadamente, sugiriendo el anulamiento del sujeto suplantado por los objetos. Y éste es uno de los efectos de sentido que cumple este procedimiento metonímico en el discurso del “Álbum santiagués”. En el mismo “Un retrato de Watteau” se lee:

Todo está correcto; los cabellos que tienen todo el Oriente en sus hebras, empolvados y crespos; el cuello del corpiño, ancho y en forma de corazón hasta dejar ver el principio del seno firme y pulido; las mangas abiertas que muestran blancuras incitantes; el talle ceñido que se balancea, y el rico faldellín de largos vuelos, y el pie pequeño en el zapato de tacones rojos. (297-98)

En la “Acuarela” del mismo Álbum se ilustra una vez más esta fragmentación del individuo:

En esa portezuela está un rostro apareciendo de modo que semeja el de un querubín; por aquella ha salido una mano enguantada que se dijera de niño, y es de morena tal que llama los corazones; más allá se alcanza a ver un pie de Cenicienta con un zapatito oscuro y media lila, y acullá, gentil con sus gestos de diosa, bella con su color de marfil amapolado, su cuello real y la corona de su cabellera, está la Venus de Milo, no manca, sino con dos brazos gruesos como los músculos de un querubín de Murillo, y vestida a la última moda de París. (296)

Es oportuno resaltar aquí cómo, en las líneas que siguen al pasaje citado, este procedimiento metonímico se confunde con el efecto estético impresionista logrado por el narrador y ambos, sorprendentemente, provocan la connotación ideológica sugerente de la fragmentación y anulamiento del individuo mencionado más arriba. La palabra “confusión”, que Köhler destaca como reforzadora de disolución de todo lo preciso y de desaparición de los contornos claros en lo difuminado del cuadro (506), es también “muy significativa” en la repercusión ideológica de desvanecimiento de la individualidad:

Más allá está el oleaje de los que van y vienen; parejas de enamorados, hermanos y hermanas, grupos de caballeritos irreprochables; todo en la *confusión* de los rostros, de las miradas, de los colorines, de los vestidos, de las capotas; resaltando

a veces en el fondo negro y aceitoso de los elegantes sombreros de copa una cara blanca de mujer, un sombrero de paja adornado de colibríes, de cintas o de plumas, o el inflado globo rojo, de goma, que pendiente de un hilo lleva un niño risueño. (297)

Ambos álbumes cristalizan una estética cuyos ejes toman diferente desplazamiento en su sucesión fugaz de cuadros yuxtapuestos con aparente independencia. En el “Álbum porteño” el movimiento es ascendente y se nos comunica en las dos veces que Ricardo “andaba a la caza de impresiones y en busca de cuadros”. Sus impresiones se van tornando en optimismo a medida que *asciende* el cerro *Alegre* hacia un estado de *anunciación*, antesala necesaria para el acto ejecutivo de *enunciación* poética. Los textos van dejando sus marcas en ese sentido y el *ascenso* de Ricardo es hacia un estado de plenitud cuyas facultades creativas son casi divinas: el soñador empedernido, casi en lo más alto del cerro, “podía darse el gusto de colocar parejas enamoradas”, y sabe además que “los que hacen los salmos y los himnos pueden disponer como les venga en antojo” (288).

Esta antesala de la ejecución del discurso es sugerida en la galería santiaguina como acto posible de creación. En “Un retrato de Watteau” el narrador nos dice al final que a la aristocrática santiaguina que se dirige a un baile de fantasía “el gran Watteau le dedicaría sus pinceles” (299). En “Naturaleza muerta” el contraste entre el ser y el parecer es impactante al momento en que el artificio desengaña la impresionada imaginación del narrador (y del lector), vuelto éste a la realidad “acerqueme y vilo de cerca todo. Las lilas y las rosas eran de cera, las manzanas y las peras de mármol pintado y las uvas de cristal” (299). El relato “Al carbón” concluye con la observación de que la mujer vestida de negro en aquel rincón de fondo “habría sido un tema admirable para un estudio al carbón” (300).

Los hechos de escritura o de pintura son impresiones de algo que podría *ser*. La antítesis entre el ser y el parecer al final de muchos de los relatos de Darío, ya señalada por Raimundo Lida como recurso de ambigüedad (47), es también en “En Chile” otro recurso sugerente de productividad textual pensándose a sí misma. El periplo mismo de Ricardo en el “Álbum porteño”, un peregrinaje que provee las impresiones para los cuadros buscados, se nos muestra como posibilidad del ser textual. Es lo que se sugiere cuando, viniendo de la altura, “Ricardo *descendió* y tomó el camino de su casa” (293).

No es casual que cada uno de los álbumes se cierre con una composición que denota la índole preceptiva de la sección “En Chile”. Tanto “La cabeza” como “El Ideal” revelan dos momentos del acto de escritura vuelto sobre sí mismo, el texto viéndose en su proceso de productividad. Mientras en “La cabeza” asistimos

a la segunda elevación de Ricardo, a la revelación manifiesta hacia el acto de enunciación poética, “El Ideal” nos retrae a una génesis de iluminación elusiva, de una visión fugaz, de una esquivia anunciación.

En “La cabeza”, que cierra el “Álbum porteño”, las blancas cuartillas aún esperan las acostumbradas silvas y los acostumbrados sonetos. Pero en las alturas del poeta la música de Odeón y los parlamentos de Astol entran en efusión y molienda, y emerge un tropel de potros en ocultos límites, el caos en oficio, el torbellino de sensaciones operadas en una conciencia abierta a lo múltiple y multiforme, a las infinitas posibilidades del decir. Las cinco instantáneas pictóricas de este Álbum, presentadas primero en serie acumulativa, movediza, esfumante, acuden ahora en movimiento centrípeto a la mente del narrador.

¡Qué silvas! ¡Qué sonetos! La cabeza del poeta lírico era una orgía de colores y sonidos. Resonaban en las concavidades de aquel cerebro martilleos de cíclopes, himnos al son de tímpanos sonoros, fanfarrias bárbaras, risas cristalinas, gorjeos de pájaros, batir de alas y estallar de besos, todo como en ritmos locos y revueltos. Y los colores agrupados, estaban como pétalos de capullos distintos, confundidos en una bandeja, como la endiablada mezcla de tintas que llena la paleta de un pintor. (293-94)

Este texto, una suerte de “arte poética”, narra la génesis de un proceso de escritura de lo ya escrito. Narra la idea estética “anterior al ‘decir’ circular, a la comunicación, al intercambio, al sentido” (Kristeva, 48). En una secuencia lógica este texto sería el inicial, pero la idea que se quiere enfatizar es la de la escritura como proceso semiótico particular, la formalización de un abigarrado y ambivalente sistema escritural de ruptura expresado “en ritmos locos y revueltos”, en “endiablada mezcla de tintas”. En “La cabeza” el texto reflexiona sobre el poeta y su trabajo, en el que quedan descartadas las formas tradicionales de escritura, en particular la neoclásica y la romántica (“¡Qué silvas! ¡Qué sonetos!”).⁸ Es el sentido presidiendo

⁸ Cuando el poeta de “La cabeza”, frente al lienzo o página blanca, desecha “silvas” y “sonetos”, no resulta arriesgado suponer que, tratándose de *Azul...*, en el que ya el nicaragüense inauguraba una estética de la novedad, se alude a estos dos movimientos hispanoamericanos. Años después, en *Historia de mis libros*, despejaría aún más las dudas al referirse directamente al cultivador de la “silva”, Andrés Bello, y al cantor de Junín, el ecuatoriano José Joaquín Olmedo: “Pues no se tenía en toda la América española como fin y objeto poéticos [...] un eterno canto a Junín, una inacabable oda a *La agricultura de la zona tórrida* y décimas patrióticas” (60-61). Tampoco acude forzosamente a nuestra memoria el discurso romántico. Por más de medio siglo en Hispanoamérica, el escepticismo, el espíritu decaído, la languidez, el tono elegíaco, los lloriqueos y las salmodias de tristes quejas habían sido el signo de la desconsoladora época romántica (Rivera-Rodas 238-39). Es oportuno añadir que en la segunda edición de *Azul...* (1890) Darío incorporó otra arte poética titulada “A un poeta”, cuyo objetivo son los estigmas conocidos del discurso romántico. Y “aunque no se sepa”, apunta

al escribir y el escribir hacia su proceso como tal. Quien desciende ahora no es Ricardo sino el sentido hacia su productividad, hacia las “inmaculadas cuartillas”. En esta revelación convergen simultáneamente la lectura y la escritura, lo que se va a empezar a escribir está ya leído. Lo que se va a comenzar a contar está ya relatado. En este punto el escribir evade una vez más su finitud, pues el punto de llegada es a la vez un punto de partida. Esta circularidad no puede tener otro movimiento que la *altura*, nos remite a la *intensidad* en su movimiento de ascenso, la tensión ganándose en elevación. “Intensidad y altura”, eje del paradigma, diciéndose a sí mismo, retornando a su punto de partida, hacia su proceso productivo mismo, distintiva cabal de una estética y crítica modernas. Este segundo ascenso mental de Ricardo ilustra el movimiento ascendente productivo y autorrepresentativo apuntado por Ricardou en su artículo “La population des miroirs”. Rojas condensa las ideas de Ricardou, destacando que en

la auto-representación vertical, ascendente-productiva [...] la narración es la que toma el control de la ficción. “En este tipo, la aventura está subordinada a la escritura” y el texto se mira alegórica o metafóricamente como escritura. Esta modalidad exige la presencia de un lector que debe intervenir activamente en la producción y composición del texto. (98)

El “Álbum santiagués” se cierra igualmente con “El Ideal” que, si bien se puede considerar a nivel general como símbolo de una *estética* (Urtecho 151-52), denota también en lo particular la forma de belleza ideal absoluta, buscada, intuita, que apenas asoma. Esa “estatua antigua con un alma” es la belleza ideal en la que “la adusta perfección jamás se entrega”. Después de que “los astros me han predicho la visión de la diosa”, ésta sólo asoma fugazmente sin posibilidad de alcance, se anuncia “al abrazo imposible de la Venus de Milo”.⁹

La sección “En Chile” condensa los espacios en que se van a matizar todas las variaciones del imaginario de *Azul...* Es una velada piedra angular de casi

Rivera-Rodas, “quién es el lírico al que va dirigida esta composición, no es difícil señalar, por su contenido, que enfoca los textos de uno –o la totalidad– de los románticos cultores de tono elegíaco. Aunque no sepamos el nombre de dicho poeta, podemos ver que su comentario metalingüístico está dedicado a los líricos anteriores a Darío” (248). El verso inicial, “Nada más triste que un titán que llora”, evoca en nuestra mente un posible ejemplo con la figura en desventura del sonetista cubano José María Heredia, quien finaliza su soneto “Renunciando a la poesía” con un “adiós, amiga de mi edad ardiente:/ la mano del dolor quebró mi lira” (Citado por Rivera-Rodas, 18).

⁹ No es nada casual que, como en la sección “En Chile”, Rubén Darío cerrara también la edición de 1901 de sus *Prosas profanas* con otra arte poética, “Yo persigo una forma”, poema en el que, como en “El Ideal”, el poeta tematiza la visión de la diosa, la belleza ideal que él no encuentra “sino la palabra que huye”.

ritualizadas normativas estéticas cuyo sustrato es el de la reflexión crítica de su productividad narrativa. Lo que se narra en “En Chile” es la contraparte subjetiva de una realidad en su propio proceso también. La sugerencia de una búsqueda y de una conciencia del lenguaje consigo mismo hacia su escritura, instituye a “En Chile” como una *ars poética* o *ars narrativa* de *Azul...* En “La cabeza” del narrador se cuece una axiología cuyos valores se reenvían en una red figurativa extendida por todo *Azul...* En las descripciones de Valparaíso y Santiago mostradas en las instantáneas fugaces de “En Chile”, como se pudo ver, hay implícita ya una crítica en la selección de los elementos puestos en relación para exaltar, por un lado, las purezas de la integridad humana en el “Álbum porteño” y señalar, por el otro, en el “Álbum santiagués”, la fragmentación individual relegada, unas veces, a la marginalidad y traducida, otras, en un mundo de opulencia, artificios y apariencias.

Podemos decir que el recurso metonímico que hemos adelantado se corresponde, en el plano pictórico, con los rasgos impresionistas que Rudolf Köhler analiza en este mismo relato y en los cuentos de Rubén Darío en general. Las figuras metonímicas surten sus efectos en el concierto sinestésico de la galería, tanto en la forma acumulativa de la serie de impresiones, señalada por Köhler, que se condensan en un conjunto de visiones fragmentarias y sucesivas, como en “la estructura bastante movediza, casi desarticulada por lo cual favorece una tendencia a la independización de los objetos y de las escenas lo que se refleja, entre otros fenómenos, en el estilo y en la sintaxis” (508).¹⁰

Para concluir, es oportuno decir que “En Chile”, como sección céntrica de *Azul...*, conforma un *ars narrativa* porque cuando pulsa en ella una conciencia y rigor en el hacer discursivo. “En Chile” nos trae a los escenarios en que se operan la lógica y la metaforización (*carnevalización* cabría decir) de todo el *libro*. Pues en esta sección subyace el sustrato de lo que en otros textos del *libro*, como “El rey burgués”, “El fardo” o “La canción del oro” se percibirá como protestas sociales, que muchos críticos han considerado el núcleo ideológico de *Azul...* Todo el libro constituye lo que Umberto Eco denomina *metáfora epistemológica*, referida al arte como “reflejo del modo como la ciencia o, sin más, la cultura de la época ven la realidad” (79). Y esta metáfora que contextualiza “En Chile” es la de una realidad cambiante e intercambiante reflejada en el libro en prácticas significantes variables. La productividad discursiva preceptuada en “En Chile” es la de un diálogo dinámico de los signos puesto en función por la escritura, cuyo correlato socioeconómico fue el diálogo de las *cosas*, puesto en función por las mercancías. “Los signos en rotación” discurren en circulación paralela a la dinámica intercambiante de las mercancías y su principal presencia omnímoda: el dinero. Y, si se admite que las prácticas artísticas y lingüísticas reflejan el intercambio

económico, la metaforización epistemológica de este intercambio que proyecta “En Chile” hacia todo Azul... es la de un original programa narrativo concomitante de un emergente programa monetario.

BIBLIOGRAFÍA

- Achúgar, Hugo. “El fardo de Rubén Darío: receptor armonioso y receptor heterogéneo”. *Revista Iberoamericana* LII/137 (1986): 857-74.
- Coloma González, Fidel. *Introducción al estudio de Azul...* Managua: Ediciones “Manolo Morales”, 1988.
- Darío, Rubén. *Azul...* Julio Saavedra Molina y Edwin K. Mapes, eds. *Obras escogidas de Rubén Darío publicadas en Chile*. Tomo I. Santiago: Imprenta Universo, 1939.
- . *Historia d mis libros*. Fidel Coloma González, ed. Managua: Nueva Nicaragua, 1988.
- Derrida, Jacques. *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos, 1989.
- Eco, Umberto. *Obra abierta*. Barcelona: Planeta-agostini, 1985.
- Jitrik, Noé. *Las contradicciones del modernismo: productividad poética y situación sociológica*. México: Colegio de México, 1978.
- Kristeva, Julia. *Semiótica I*. Madrid: Fundamentos, 1981.
- Lastra, Pedro. “Relectura de los raros”. *Texto crítico* 12 (1979): 215-24.
- Lida, Raymundo. “Estudio preliminar”. *Rubén Darío. Cuentos completos*. Ernesto Mejía Sánchez, ed. México: FCE, 1994.
- Köhler, Rudolf. “La actitud impresionista en los cuentos de Rubén Darío”. *Estudios sobre Rubén Darío*. Ernesto Mejía Sánchez, ed. México: FCE, 1968. 503-21.
- Mapes, Edwin K. *La influence française dans l'oeuvre de Rubén Darío*. París: Champion, 1925. Traducción de Fidel Coloma González. *La influencia francesa en la obra de Rubén Darío*. Managua: Publicaciones del Centenario de Rubén Darío, 1966-1967.
- Marasso, Arturo. *Rubén Darío y su creación poética*. Buenos Aires: Kapelusz, 1973.
- Martínez, José María. *Rubén Darío. Addenda*. Palencia: Ediciones Cálamo, 2000.
- Rama, Ángel. *Rubén Darío y el modernismo. Circunstancia socioeconómica de un arte americano*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1970.
- Rivera-Rodas, Óscar. *La poesía hispanoamericana del siglo XIX*. Madrid: Alambra, 1988.

- Rojas, Mario A. "El texto autorreflexivo: algunas consideraciones teóricas". *Semiosis. Seminario de semiótica teoría análisis* 14-15 (1985): 86-109.
- Salomon, Noel. "América Latina y el cosmopolitismo en algunos cuentos de *Azul...*" *Actas del simposio internacional sobre las literaturas hispánicas*. Budapest: Akademiai Kiadó, 1978. 13-35.
- Uriarte, Iván. "La productividad del texto o la ficción como totalidad en algunos cuentos de *Azul...*" *Azul... y las literaturas hispánicas*. Jorge Eduardo Arellano, Margarita López, Fidel Coloma, eds. México: UNAM, 1990. 181-87.
- Urtecho, Álvaro. "Ética y estética en *Azul...*" *Azul... y las literaturas hispánicas*. Jorge Eduardo Arellano, Margarita López, Fidel Coloma, eds. México: UNAM, 1990. 147-54.
- Valera, Juan. "Prólogo de D. Juan Valera A D. Rubén Darío". Julio Saavedra Molina y Edwin K. Mapes. *Obras escogidas de Rubén Darío publicadas en Chile*. Tomo I. Santiago: Imprenta Universo, 1939.